الفصحى والعاميّة في لغة المسرح المصري المعاصر
(دراسة في مقدّمات الأعمال المسرحيّة)

إعداد الباحث
عمرو فاروق مصطفى

" لغة المسرح " واحدة من القضايا الرئيسيّة التي أثارها نقل واستزراع فنّ المسرح في البيئتين؛ المصريّة والعربيّة. وذلك أنّ هذه اللغة مثّلتْ عائقًا رئيسيًّا عند ترجمة عيون المسرح الغربي وعرضها أمام المتلقّي العربي، كما مثّلت عائقًا عند عمليّة التّأليف الفنّي الخالص بقصد طرح العمل المسرحي أمام جمهور القرّاء. وهذا كلّه يعود إلى لغة الحوار التي هي الأساس في تجسيد الحدث المسرحي وتحويل الصّراع فيه إلى حركة واضحة؛ يؤدّيها الممثّلون على خشبة المسرح. [١]

ولقد ظهر اهتمام أصحاب هذا المسرح بلغته وقضاياها من خلال مقدّماتهم التي حرصوا على التّقديم بها لأعمالهم المسرحية. وهى المقدّمات التي برز في صدارة إشاراتها الوعي بعلاقة الشّكل المسرحي بقضيّة اللغة في هذا المسرح. والأصل في ذلك أنّ هؤلاء الكتّاب حين وقفوا أمام قضيّة الشّكل المسرحي أو القالب المناسب لصياغة رؤاهم المسرحيّة، وجدوا أنفسهم أمام مشكلة اللغة التي ينبغي لهم استعمالها في هذه الصّياغة. كما أدّى وقوفهم أمام قضيتي الشّكل المسرحي واللغة إلى ربط الموضوع كلّه بالتّراث الشّعبي بوصفه مصدرًا أساسيًّا من مصادر تطوير هذه الرؤى وصياغتها. أي أنّهم يعودون بذلك إلى لحظة البداية مرّة أخرى؛ ممثّلة في تلك اللغة المسرحيّة المناسبة.

ومعنى هذا أنّ قضيّة اللغة في المسرح أصبحت واحدة من أطراف ثلاثة انشغل بها هؤلاء الكتّاب، وعالجوها معًا، دون أن يستطيعوا فصل أحدها عن الآخر. الطّرف الأوّل – هو الشّكل المسرحي نفسه. والثاني – هو التّراث الشّعبي وعلاقته بالشّكل أو القالب المسرحي. والأخير – هو

هوامش الدراسة:

[1] انظر: د. محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٧، ص ص ٦١٢ – ٦٢٧. و د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ط السّابعة، دار الفكر العربي ١٩٧٨، ص ٢٣٩ وما بعدها. و د. عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، لونجمان، ١٩٩٨، ص ص ٢٧ – ٣٤.

لغة المسرح ذاتها بشعبتيها: لغة الأدب الأساسيّة، بوصفها اللغة التي تُكتب وتُقدّم بها الأعمال الأدبيّة، ولغة الحوار المسئولة عن نقل وتجسيد لغة الشّخصيّات المسرحيّة في حياتها الطّبيعيّة.

ومن ثمّ، فلم تعد لغة المسرح مجرّد قضيّة من القضايا التي يمكن حلّها بواحد من الطّرق المحتمَلة لطبيعة الصّياغة اللغويّة والتي يمكن استعمالها في هذه الصّياغة، وإنّما أصبحت بسبب ارتباطها وتشابكها مع قضيتي الشّكل المسرحي والتّراث الشّعبي في هذا المسرح، واحدة من أبرز القضايا التي تمثّل مدخلاً أساسيًّا لموضوع المسرح كلّه؛ خاصّة مع الرّغبة في استزراع وتطوير هذا الفنّ في البيئتين؛ المصريّة والعربيّة، ليمكن توظيفه في خدمة قضايا البيئتين.

لقد كان وعي هؤلاء الكتّاب بقضيّة المسرح ودوره في تثوير المجتمع ومناقشة قضاياه حادًا، خاصة في بحثهم عن أصول تراثيّة تدعم وجود هذا الفن في حياتهم المعاصرة. وهو ما دعاهم إلى البحث في التراث الشعبي؛ خاصة أشكاله الموروثة، كما دعاهم إلى استلهام التاريخ العربي عامّة، والمصري خاصّة، في سبيل تطوير هذا المسرح وتوظيفه لخدمة قضايا المجتمع.

ومع ذلك، فهذا التّطوير والتّرسيخ اجتلب معه مشكلة أخرى لم تكن موجودة في أشكالنا المسرحيّة الشعبيّة، أعني مشكلة اللغة. تحديدًا؛ وقف أولئك الكتّاب أمام سؤال فحواه: ما اللغة التي نستعملها في كتابة المسرحيّة؟! ويعنون بذلك استعمال الفصحى، أو استعمال اللهجات العاميّة الدّارجة.

يقول فرح أنطون في هذا الشّأن، في مقدّمة مسرحيّته مصر الجديدة، محدّدًا هذه المشكلة:

" إنّما مجلس التّمثيل (المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلّدون غيرهم، فإذا كانت الرّوايات معرّبة، صحّ جعل اللغة العربيّة الفصحى لغة لها بحسبان أنّ الرواية [يقصد المسرحيّة] حكاية حالة قوم لغتهم أعجميّة، ولنا حقّ اختيار اللغة التي نجعلها قالبًا لتلك الحكاية. ولكن إذا كانت الرّوايات

تأليفًا وإنشاء، وموضوعها شئون من لغتهم المحكيّة – اللغة العربيّة العاميّة، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربيّة صرفًا – خرجنا عن الطّبيعة التي ما أنشئت الرّوايات التّمثيليّة إلا لتقليدها، وخالفنا الواقع في شكله وصورته، وفي هذا هدم لأصل من أصول التّمثيل الأساسيّة."[١]

وواضح هنا في عبارات فرح أنطون تفريقه بين الأصل الغربي والعربي للمسرح. وهو تفريق تبدو منه الرّغبة في دفع شبهة الانحياز للمصدر الغربي في هذا الفنّ الجديد. ومع ذلك، فإنّ هذا الوجه الذي اختاره أنطون ليحلّ به مشكلة (المصدر) الذي يعبّر عن المسرح (غربي/ عربي) لم يحقّق ما كان يرجوه من ملاءمة المستوى اللغوي المستخدَم في التّعبير المسرحي لمتلقي هذا المسرح. وهذا ما دعاه إلى أن يتخوّف من أثر هذه الطّريقة على حياتنا اللغويّة، ويعني تحديدًا إضعاف لغتنا العربيّة (الفصيحة) في مقابل تقوية (العاميّة) وإشاعتها بين النّاس، كطريقة تفكير وأسلوب تعبير في خطابنا الأدبي، يقول:

" ثمّ نرى من وجه آخر أنّنا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيليّة الاجتماعيّة باللغة العاميّة حرصًا على تقليد الطّبيعة كلّ التقليد كما هي وظيفة مجالس التمثيل (المراسح) وقعنا فيما هو أشدّ وأنكي، وقعنا في إحياء العاميّة وإضعاف الفصحى." [٢]

---

(1) فرح أنطون، مقدّمة مصر الجديدة، نقلاً عن: د. محمّد مندور، المسرح النثري، نهضة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص ٧٣.

ظهرت هذه المسرحيّة سنة ١٩١٣. ولم يستطع الباحث العثور على نصّها الأصلي، ولا توجد أيّ إشارة في كتب المسرح وتاريخه حول بيانات نشرها. لذلك اضطر الباحث إلى الاعتماد على اقتباسات د. محمّد مندور منها.

(2) مصر الجديدة، السّابق، نقلاً عن: د. محمّد مندور، المسرح النثري، سابق، ص٧٤.

ويتّفق ميخائيل نعيمة مع فرح أنطون في هذا التّخوّف من تقوية العاميّة على حساب الفصحى، مبديًا غيرته على هذه الفصحى. وإن تكن درجة التخوّف ذاتها لديه تزيد إلى الحدّ الذي يصل إلى الخوف من انقراض الفصحى ذاتها. يقول:

" إنّ الرواية التمثيليّة من بين كلّ الأساليب الأدبيّة، لا تستطيع أن تستغني عن اللغة العاميّة، إنّما العقدة في أنّنا لو اتّبعنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كلّ رواياتنا باللغة العاميّة، إذ ليس بيننا من يتكلّم عربيّة الجاهليّة أو العصور الإسلاميّة الأولى، وذلك يعني انقراض لغتنا الفصحى ونحن أبعد الناس أن نبتغي هذه الملمة القوميّة. فأين المخرج؟" [١]

وكلام نعيمة السّابق يدعو الباحث إلى أن يقف أمام ملحوظتين رئيسيّتين:

الأولى – اتّفاق الكُتّاب المسرحيين عامّة – إلا في استثناء نادر كما في حالة موقف محمود تيمور – على ضرورة استخدام العاميّة في الحوار المسرحي، لأسباب شتّى، بحسب وجهة نظر كلّ واحد منهم وتحليله للعلاقة بين العاميّة والفصحى. وقد جرى مجراهم في هذا الشّأن نُقاد المسرح الذين تابعوا الموقف ذاته، ويرى كلّ منهم ما يعتقده مناسبًا في هذه القضيّة. [٢]

الثّانية – كلّ من فرح أنطون وميخائيل نعيمة بحكم الانتماء الطائفي والأصل يصدر في موقفه عن تخوّف أصيل يعود في أسبابه إلى تجذّر الطّائفيّة في بلدهما (لبنان) بما يجعل اللهجة ذاتها – وإن خاطبت كلّ طائفة بلسانها – غير قادرة على تحقيق الهدف المسرحي من مخاطبة (عموم

(1) ميخائيل نعيمة: الآباء والبنون (مقدّمة)، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط ٩، ١٩٨٩، ص ص ١٦ – ١٧.

(2) وهو ما أشرت إليه في صدارة هذا المبحث. انظر محمّد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، نهضة مصر، ١٩٥٥، ص ٧٨ وما بعدها. و د. يوسف نوفل: بناء المسرحيّة العربيّة، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥، ص ٢٥٤.

المتلقّين لا طائفة بعينها). وهو الأمر الذي يمثّل عقبة واضحة أمام نجاح العمل المسرحي في تلقّيه، سواء على مستوى (القراءة) أو التّفاعل المسرحي مع تمثيلها على خشبة المسرح.

ويوضّح نعيمة هذا الموقف بقوله: " أمّا الكلام في أيّهما أكثر بلاغة: الفصحى أم العاميّة، فكلام لا طائل تحته؛ إذ إنّ لكلتيهما عبقريّة خاصّة بها. فما أكثر المواقف – وعلى الأخصّ في الرّوايات من تمثيليّة وغير تمثيليّة – التي تبدو فيها الفصحى ركيكة، والعاميّة بليغة. وعلى العكس. إلا أنّ البليّة في اضطرار الرّوائي إلى العاميّة في بعض المواقف، بل في أنّنا لا نستطيع، بما لدينا من وسائل أن نضبط كتابة العاميّة ولا أن نعمّمها، فالعاميّة حتّى في بلد صغير كلبنان، تختلف لهجاتها باختلاف المناطق. وهي غيرها في سوريا وفلسطين والعراق ومصر وسواها من البلدان العربيّة. وهكذا فاللجوء إليها يكرهنا، رغم أنوفنا على صبغ ما تكتبه بالأصباغ الطائفيّة والإقليميّة." [١]

ومع ذلك، فإنّ ميخائيل نعيمة نفسه في (الآباء والبنون) – على نحو ما يفهم من كلامه في مقدّمته للمسرحيّة – ينحاز إلى العاميّة مبررًا ذلك بأنّ: " أشخاص الرواية يجب أن يخاطبونا باللغة التي تعوّدوا أن يعبّروا بها عن عواطفهم وأفكارهم، وأنّ الكاتب الذي يحاول أن يجعل فلّاحًا أميًّا يتكلّم بلغة الدواوين الشّعريّة والمؤلّفات اللغويّة يظلم فلاحه ونفسه وقارئه وسامعه، لا بل يظهر أشخاصه في مظهر الهزل حيث لا يقصد الهزل، ويقترف جرمًا ضدّ فنّ جماله في تصوير الإنسان حسبما نراه في مشاهد الحياة الحقيقيّة." [٢]

---

[1] ميخائيل نعيمة: الآباء والبنون، سابق، ص ص ٨ – ٩.

[2] السّابق، ص ص ١٥ – ١٦.

وهنا ينبغي للباحث أن يلحظ أنّ مشكلة الطّائفيّة التي أشار إليها أنطون ونعيمة ليست من العوائق الحاسمة في عاميّة كتّابنا المصريين؛ إذ إنّ طبيعة العاميّة المصريّة المستخدمة في المسرح وفي سواه من الفنون الأدبيّة الأخرى. خاصّة شعر العاميّة – ليس فيها هذه الطّائفيّة؛ إذ إنّها في حقيقتها مزيج مدهش من عاميّات أقاليم مصر، تقف غالبًا عند مستوى وسيط من خطاب عاصمة الإقليم (القاهرة).

وهو ما يجعلها همزة وصل أساسيّة بين الفصحى والعاميّة. وقصارى ما يدخل بها من إشارات نوعيّة تحدّد المصدر (العامّي) للإقليم المستمدّة منه هو كلمات تحدّد هويّة المصدر (صعيدي/ بحيري/ سكندري.....إلخ). وهي غالبًا كلمات تثير اعتراض هويّة أصحاب هذه الأقاليم (العاميّة) لكونها تعرّضت لنوع من التّحوير الدّلالي؛ أفقدها مقصدها الإشاري الأصلي في استعمالها لدى ذلك الإقليم. وإن لم تكن تتوفّر لدى الباحث دراسات نوعيّة تؤكّد صحّة هذا الزّعم الذي قدّمته، سوى الإشارة لنوعيّة الاعتراضات المثارة في هذا الشّأن حول بعض الأعمال الدّراميّة التليفزيونيّة التي تتناول بيئات الصّعيد أو بيئات البدو والأعراب في أقاليمنا المصريّة.

والموقف الأساسي الذي ينبغي أن يلتفت البحث إليه في هذا الشّأن أنّ لجوء كُتّاب المسرح لاستعمال العاميّة نابع من مصدرين:

الأوّل – تقاليد المسرح الغربي ذاته، وتأكيد كبار كُتّابه على تطوّر لغة المسرح ووجوب ملاءمتها للزّمن الذي تعبّر عنه، على نحو ما يؤكّد فيكتور هوجو في معرض حديثه عن اللغة الفرنسيّة المستخدمة في المسرح، حيث يقول :

" إنّها ليست ثابتة ولن تكون ثابتة أبدًا، فاللغة لا تثبت إطلاقًا. والذّهن البشري دائمًا في تقدّم، أو إذا شئت في حركة، واللغات ملازمة له." [١]

وإذا كان هوجو يتكلّم عن التطوّر اللغوي بمعناه العام وضرورة ملاءمته لغة الحوار – أو لغة المسرح – للعصر الذي تكتب فيه، فإنّ (لاجوس إجري) يحدّد هذا التطوّر ويحصره في (لغة) الشّخصيّة وحوارها في المسرحيّة، ليكون ملائمًا (للبيئة) التي تعيش فيها:

" ولتتكلّم شخصيّاتك بلغة البيئة التي تعيش فيها، فإذا كان صاحب الشّخصيّة ميكانيكيًا فيتحدّث بالاصطلاحات الميكانيكيّة، وإذا كان من العاملين في ميادين السّباق فليستعمل المصطلحات الخاصّة بالمراهنات والخيل." [٢]

الثاني – إدراك أصحاب هذه المقدمات لطبيعة المسرح من حيث اختلافه عن الشّعر وعن الرّواية أو القصّة في طبيعة التّكوين والبناء. فالمسرح هو في حقيقته فنّ الحوار، إذ إنّه على ما يشير أستاذنا الدكتور يوسف نوفل، هو الجوهر في ذلك العمل، يقول: " وإذا سلّمنا (...) أنّ تقدّم العمل المسرحي يعتمد على نموّ الحدث ونموّ الشخصيّة، فإنّ ذلك النّموّ لا يتحقّق إلا بواسطة الحوار. وبذلك تبدو خصيصة فنّية تميّز المسرحيّة عن القصّة؛ إذ يقوم الحوار في الأولى بما يقوم به الراوي في العمل القصصي من سرد وتحليل واستبطان وتشويق...إلخ."[٣]

---

(1) مقدّمة كروميل، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٦٠.

(2) لاجوس إجري: فنّ كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت/ القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ص ٤١٤ – ٤١٥.

(3) د. يوسف نوفل: بناء المسرحية العربيّة، سابق، ص ٢١٨ – ٢١٩

ومن ثمّ، فعن طريق الانتقاء واستبعاد ما لا يلائم الموقف المسرحي أو الشّخصيّة " يكتسب الحوار صبغته الفنيّة التي تدخله في نطاق الأدب، على الرّغم من مشابهته لكثير ممّا يدور في حياتنا." (١)

على أنّه، وعلى نحو ما يحدّد الدكتور عبدالقادر القط " ينبغي أن يتّسم الحوار بالحيويّة، وأن يكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشّخصيّة وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشّخصيّة، فلا يظلّ على وتيرة أو إيقاع واحد. فقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حدّ التأزم فيتوتّر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحيّة النّثريّة أقرب إلى الشّعر. وقد تتطوّر الشّخصيّة خلال نمو الحدث المسرحي فيتلوّن الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلوّن حسب اختلاف الشّخصيّات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي." (٢)

لا خلاف إذن بين الكُتّاب المسرحيين ونقّاد المسرح حول مسألة وجود العاميّة في تأليف المسرحيّة، وتحديدًا في الحوار المسرحي؛ إذ إنّه البوتقة التي تنصهر فيها كلّ مكوّنات المسرح. بينما المشكلة كانت وربّما ما زالت – مجسّدة في (المستوى اللغوي) الذي يستعمله المؤلّف في ذلك التأليف أو ذلك الحوار المعبّر عن (التّكوين) المسرحي كلّه.

والملحوظة الرئيسيّة في هذا أنّ وعي هؤلاء الكتّاب وأولئك النقّاد بمشكلة ملاءمة هذا الحوار أو المستوى اللغوي للبيئة التي يعبّر عنها العمل المسرحي، مع وجود تخوّف (أساسي) لدى الجميع من المنافسة المستمرّة بين العاميّة والفصحى، هو الأصل الذي نبعت منه مشكلة العاميّة

(1) السّابق، ص ٢١٩.

(2) د. عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، سابق، ص ص ٢٧– ٢٨.

والفصحى. وربّما يظهر هنا أنّ مثل هذه المشكلة غير موجودة أو غير محسوسة لدى اللغات الأجنبيّة وأصحابها، إلا على مستوى ملاءمة اللغة للعصر على نحو ما أسلفت في إشارة هوجو السّابقة عن اللغة الفرنسيّة. وفيما عدا ذلك، فإنّ التّطوّر اللغوي في تلك اللغات، وعلى نحو ما يذكر أصحاب علم اللغة وفقهها يمضي في طريقه دون عوائق، مستجيبًا لعوامل تطوّر العصر.[١]

بينما المشكلة لدينا في ضرورة تثبيت المستوى اللغوي الفصيح لدواعي ارتباط هذه اللغة الفصحى بالقرآن الكريم وقضايا التّشريع الإسلامي. [٢]

وفيما عدا ذلك، فملاحظات هؤلاء الكتّاب عن المستوى اللغوي المستخدَم في كتابة المسرحيّة، وعن العلاقة بين الفصحى والعاميّة يبدي قدرًا عاليًا من التّفهّم لضرورات ملاءمة اللغة المستخدَمة (للبيئة) التي تعبّر عنها المسرحيّة. بل إنّ بعض هؤلاء الكتّاب – يوسف إدريس تحديدًا – كان سابقًا عصره في إدراك العلاقة بين كتابة المسرحيّة ونشرها بقصد (القراءة) أو التلقّي في مستوى القراءة من ناحية، وكتابتها بقصد (تمثيلها) مباشرة، على نحو ما يذكر في مقدّمة مسرحيّته (اللحظة الحرجة):

" الواقع أنّي كتبت هذه المسرحيّة لكي تمثّل، ولم أكتبها لكي تُقرأ، وقد تردّدت كثيرًا قبل نشرها، فالكلمة حين تراها العين غيرها حين تسمعها الأذن، والكلمة حين ينطقها كائن حي منفعل

---

(1) د. رمضان عبد التواب: بحوث ومقالات في اللغة، ط الثانية، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٨، ص ١٦٥ وما بعدها. و د. تمّام حسان: اللغة العربيّة – مبناها ومعناها، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د. ت)، ص ٢١ وما بعدها.

(2) انظر على سبيل المثال: الخصائص لابن جني (أبى الفتح عثمان)، مواضع مختلفة (ج الأول ، ط الثالثة، تحقيق: محمد علي النّجار، الهيئة المصريّة العامة للكتاب ١٩٨٦، باب القول على أصل اللغة (ص ٤١ – ٤٨)، وباب ذكر علل العربيّة أكلامية هي أم فقهية (ص ٤٩ – ٩٦)، وباب في هذه اللغة أفي وقت واحد وضعت أم تلاحق تابع منها بفارط؟ (ج ٢، ط الثالثة ١٩٨٧، ص ٣٠ – ٤٢).

غيرها حين تبدو هادئة راكدة على الورق. والحوار حين يقرأه الشّخص وحيدًا غيرّه حين يسمعه في حضرة جمهور (...) وصحيح أنّ هذه ليست أوّل مرّة يُنشر فيها نصّ مسرحي قبل تمثيله، أو تُنشر فيها مسرحيّات في كتب، ولكنّي أعتقد أنّ معظم تلك الأعمال كُتبت أصلاً لكي يقرأها القارئ. أمّا النّصوص المسرحيّة التي كُتبت لتمثّل فنشرها يُعدّ مغامرة، لأنّه يتطلّب من القارئ جهدًا أكثر ممّا يتطلّبه قراءة رواية أو قصة أو مقالة." [١]

ومن هنا، فإنّ لجوء كُتّاب المسرح هؤلاء إلى استعمال العاميّة نابع من وعيهم بضرورة ملاءمة الموقف المسرحي للبيئة التي يعبّر عنها. ولكنّهم مع هذا الوعي، وقعوا تحت وطأة الإحساس بالخوف من تسلّط العاميّة على مقدّرات التّفكير الثقافي أو لغة الأدب. وهو ما دعا محمود تيمور إلى التّأكيد في مقدّمة مسرحيّته (المخبأ رقم ١٣) على ضرورة التزام الكاتب بالتّعبير الفصيح في تأليف عمله الأدبي، معللاً ذلك بأنّ الفصحى " لغة البيان ولسان الثقافة [وهي] تحمل من خصائص القوّة ما أعانها على استيعاب الثّقافات المتباينة في شتّى عصور التّاريخ العربي. ولذلك نعدّها في غير تردّد لغة البقاء والاستقرار في التّعبير عن شئون الحضارة ومطالب العلوم والفنون والآداب." [٢]

ومع ذلك، فإنّ محمود تيمور نفسه استخدم العاميّة في كتابته المسرحيّة التي تقدّم على خشبة المسرح، " إذ إنّ الكاتب لا يستطيع أن يصل إلى الإقناع والتّأثير إلا إذا أنطق الشّخصيّات بلغتهم التي تمثّل ما لهم من سمات وخصائص. كما أنّ المسرحيّة تقوم على الحوار، ولما كان الحوار في

(1) اللحظة الحرجة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠١٤، ص ص ٦ – ٧.

(2) محمود تيمور: المخبأ رقم ١٣، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٤، ص ٥.

بيئتنا يدور بالعاميّة، فالأوْلى أن يدور في المسرحيّة باللغة نفسها."[١] هذه هي المبرّرات التي ساقها محمود تيمور لتبرير اتّجاهه إلى العاميّة في كتابته المسرحيّة التي تُقدّم على خشبة المسرح.

ومن هنا، بحث هؤلاء الكتّاب عن حلّ يحافظ على التّوازن في العلاقة بين العاميّة والفصحى؛ دون التّضحية بما لكلّ منهما من خصائص، ودون التّأثير على (الملاءمة) الواجبة للغة الحوار للبيئة المسرحيّة التي يعبّر عنها.

أمّا محمود تيمور ذاته، فوجد مثل هذا الحلّ في تقديم بعض أعماله المسرحيّة في نسختين: " الأولى بالفصحى، وتكون للقراءة، والثانية بالعاميّة، وتكون للتّمثيل. و(المخبأ رقم ١٣) من أعماله التي أقر فيها هذا الحل ، فنشرها في نسختين داخل مجلد واحد.

ويدافع محمود تيمور عن موقفه هذا بقوله: " ليس من حقّ أنصار الفصيح أن يتخوّفوا من كتابة المسرحيّة بلغة الشّعب، فإنّ ذلك لا يضرّ بالفصحى، ولا يعوق خُطاها... ولتطمئن الفصحى إلى العاميّة وليدتها وربيبتها التي تحرص دائمًا على الاتّصال بأمّها الرؤوم." [٢]

ولا يختلف موقف محمّد تيمور تجاه العاميّة، فقد جعل كلّ رواياته [مسرحيّاته] بها. وطالما أثار موقفه المنحاز للعاميّة هذا " مناقشات حادّة طويلة بينه وبين كثيرين من الأدباء. على أنّه كان يرى أنّ المسرح، مرآة الطّبيعة يجب أن تنقل إليه الطّبيعة كما هي من غير تزويق، ويرى النّاس في أحاديثهم يتكلّمون العاميّة، فلا بدّ أنّ تكون كذلك على المسرح. لقد انقضى العهد الذي كان فيه المسرح أداة من أدوات أدب اللغة وجاء دور المسرح الحقيقي.

---

(1) السّابق، ص ٧.

(2) السّابق، ص ٩.

كثيرًا ما قيل لتيمور إنّ العاميّة لا يمكن أن تصوّر الشّعور الحقيقي خصوصًا في المواقف المحزنة المؤلمة، ولكنّه كان يرى ذلك عجزًا ممّن يقول له مثل هذا القول، فالعاميّة كأيّة لغة أخرى يمكن التّعبير بها عن كلّ ما يُراد التّعبير عنه." [١]

وفي المقابل فقد انحاز علي أحمد باكثير إلى الفصحى حتّى في الموضوعات الاجتماعيّة على الرغم من وعيه بالصّعوبات التي تواجه الكاتب المسرحي، فالكاتب المسرحي، والأديب عامة " مُطالب بأن يكتب بلغة أدبيّة مصقولة وفي نفس الوقت واقعيّة تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيّته." [٢] أمّا الواقعية التي يعتمد عليها بعض الكتّاب في تسويغ إجراء العاميّة على لسان شخصيّاتهم بدعوى مضاهاة أو ملاءمة نطق تلك الشّخصيّات بلغة حياتها اليوميّة فهو " فهم سطحي ساذج، فمن المعلوم المتّفق عليه أنّ الفنّ في صميمه ليس تسجيلاً فوتوغرافيًّا للحياة. وإنّما هو تصوير لها وتعبير عنها، وإن شئت فقل إنّه نقد لها، والمسرح لا يخرج عن كونه لونًا من ألوانه." [٣] ومن هنا فإنّ باكثير يرى أنّ ترسيخ استخدام العاميّة في المسرح مرجعه " العادة التي اتّبعتها الفرق المسرحيّة المحليّة عندنا منذ وقت طويل فطبعت عليه الذّوق العام لجمهور المتفرّجين. ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحسّ جمهورنا اليوم بأي نبوّ أو غرابة في مشاهدة المسرحيّات العصريّة ممثّلة باللغة العربيّة الفصيحة." [٤]

---

[1] محمّد تيمور: مؤلّفات محمّد تيمور، ج ٣ (المسرح المصري)، تقديم: محمود عزى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ١٩. (ويضم هذا المجلد مسرحيّات: العصفور في القفص، وعبد السّتار أفندي، والعشرة الطيّبة).

[2] علي أحمد باكثير: المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصية، مكتبة مصر، ١٩٨٤، ص ٧٦.

[3] السّابق، ص ٧٧.

[4] السّابق، نفسه.

وفي النهاية فإنّ باكثير يرى أنّنا يمكن أن نستعير من اللغة الدّارجة أسلوبها ومنطقها من حيث مرونتها وحرّيتها ورشاقة تعبيرها الحافل بالظّلال والألوان، ومن ثمّ " ننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب. وبذلك تكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى." [١]

في حين أنّ سائر الكُتّاب المسرحيين لجأ إلى المزاوجة بين الفصحى والعاميّة في كتابة أعمالهم المسرحيّة؛ بحسبان كلّ مسرحيّة حالة خاصّة بذاتها، يلائم فيها بين مقتضيات الموقف المسرحي واللغة المستعملة في التّعبير عنها.

وجميعهم اتّفق على أنّ المسرحيّة المترجمة من الأدب الأوربي – وغير الأوربي فيما بعد – من الأفضل فيها والملائم أن تستعمل الفصحى في (ترجمتها). وكذا الموقف في المسرحيّات (التّاريخيّة) والتي تتناول زمنًا ماضيًا من تراثنا العربي. وهم يعلّلون هذا الموقف بأنّ المسرحيّة المترجمة في ذاتها تعبّر عن بيئة غير عربيّة، وبالتّالي لا معنى لاستعمال العاميّة بداعي ملاءمة البيئة؛ إذ إنّ البيئة ذاتها غير عربيّة. على نحو ما يقول فرح أنطون في مقدّمة مصر الجديدة:

" فإذا كانت الرّوايات معرّبة، صحّ جعل اللغة العربيّة الفصحى لغة لها بحسبان أنّ الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجميّة ولنا حقّ اختيار اللغة التي نجعلها قالبًا لتلك الحكاية." [٢]

وإن يكن في تبرير أنطون هذا الموقف تحفّظان:

---

[1] السّابق، ص ٨٠.

[2] فرح أنطون: مقدّمة مصر الجديدة، نقلاً: عن د. محمّد مندور، المسرح النثري، سابق، ص ٧٣. وانظر كذلك: د. عبد القادر القط، فنّ المسرحيّة، سابق، ص ٣٣.

الأوّل – كما يقول د. محمّد مندور في تحليله لذات المسرحيّة (مصر الجديدة): " وهذه النظريّة الخطيرة [يعني تعدّد مستويات اللغة] لا يمكن قبولها على أيّ وجه، فكلّ مسرحيّة إنّما هي حكاية حال، كما قال فرح أنطون نفسه عن المسرحيّات المترجمة، ولا يمكن أن تكون حكاية لسان، فالمؤلّف لا ينطق لسان مقال شخصيّاته الروائيّة، بل ينطق لسان حالهم." [١]

الثاني – أنّ المسرحيّة المترجمة بطبيعتها تتحدّث عن بيئة أجنبيّة، وبالتّالي، فإنّ استعمال العاميّة في ترجمتها يجعلها واقعة تحت سلطة (المحليّة) التي تعبّر عنها العاميّة. ومن ثمّ، تفقد هذه المسرحيّة المترجمة جزءًا كبيرًا من خصائص التّصوير الفنّي المضمّن في لغتها الأصليّة.

ومن ثمّ " فقد يبدو غريبًا أن تتحاور الشّخصيّات الأجنبيّة بلهجة عربيّة عاميّة تناقض وجودها في نفس المشاهد، ويكون من الخير في مثل هذه المسرحيّات أن تتحدّث الشخصيّات بلغة ليس فيها من الرّوح المحليّة الخالصة ما يبدو غريبًا أو مضحكًا في بعض الأحيان على لسان الشّخصيّات غير العربيّة." [٢]

واللافت هنا أن أصحاب هذه المقدّمات، وفي غمرة اهتمام هؤلاء الكُتّاب بالعلاقة بين العاميّة والفصحى نسوا فيما يبدو أنّ يحدّدوا موقفهم من المسرحيّات التّاريخيّة اعتمادًا على ما نفهمه من موقفهم من العاميّة ذاتها، إلى جانب موقفهم من المسرحيّات المترجمة على نحو ما أسلفت.

ولم يبقَ من ذلك إلا إشارات تتم بوضوح عن ميلهم إلى استعمال الفصحى في المسرحيّات التّاريخيّة، قياسًا على بيئة المسرحيّات المترجمة، بحسبانها – أي المسرحيّة التّاريخية – تعبّر عن

---

[1] د. محمّد مندور: المسرح النثري، سابق ، ص ٧٥

[2] د. عبد القادر القط، فنّ المسرحيّة، سابق. ص ٣٣

(بيئة) غير (عربيّة/ معاصرة). وبالتّالي، فاستعمال العاميّة في تأليفها يعرّض شخصيّاتها للسخرية مثلها مثل شخصيّات المسرحيّات المترجمة.

ومن هذه الإشارات الواضحة موقف ميخائيل نعيمة في مقدّمة الآباء والبنون، حيث يقول: " وأظنّ أنّ الكثيرين يوافقونني في ذلك؛ أنّ أشخاص الرواية [يعني المسرحيّة] يجب أن يخاطبونا باللغة التي تعوّدوا أن يعبّروا بها عن عواطفهم وأفكارهم." (١)

ويوافقه في هذا من النقّاد المعاصرين الدكتور عبد القادر القط، فهو يرى بوضوح أنّ الفصحى هي الأنسب لكتابة المسرحيّة التّاريخيّة مناسبتها للمسرحيّة المترجمة: " فطبيعة الشّخصيّات وبُعدها التّاريخي في المسرحيّة التّاريخيّة لا يجعل لها وجودًا عصريًّا يتناقض مع حديثها باللغة الفصحى." (٢)

تبقى إذن مشكلة المسرحيّات الاجتماعيّة، أو المسرحيّات التي تناقش قضايا معاصرة، وتتحدّث عن شخصيّات وبيئات معاصرة. وهذه أيضًا يُلحظ أنّ فيها موقفين:

الأوّل – يستعمل الفصحى استعمالاً مطلقًا انطلاقًا من الوعي بالفصل بين كتابة المسرحيّة للقراءة أو للتّمثيل. وهو ما يتّضح خاصّة في موقف توفيق الحكيم من مسرحه؛ الموقف الذي اتّخذ طابعًا ذهنيًّا، حتّى عُدَّ علامة على نوع مسرحي بعينه هو (المسرح الذّهني).

وقد حاول الحكيم إيجاد (لغة مشتركة) بين العاميّة والفصحى، فكانت تجربته التي سمّاها هو نفسه وتابعه النقّاد فيها: "اللغة الثّالثة". وهو الأمر الذي أوضحه الحكيم في مقدّمة مسرحيّته (الصّفقة)، حيث يقول:

(1) الآباء والبنون، سابق، ص ١٦.

(2) د. عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، سابق، ص ٣٣.

" كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحيّة المحليّة موضع جدل ومحاورات وخلاف. وقد كثر الكلام حول العاميّة والفصحى. وقد سبق لي أن خضت التّجربة مرّتين في محيط واحد هو: (محيط الرّيف المصري) حينما كتبت مسرحيّة (الزمّار) بالعاميّة، وكتبت مسرحيّة (أغنية الموت) بالفصحى. فما هي النّتيجة في نظري؟ أشكّ في أنّ المشكلة قد حُلّت تمامًا، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحيّة مقبولة في القراءة، ولكنّها عند التّمثيل تستلزم التّرجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص. فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائيّة في كلّ الأحوال.. كما أنّ استخدام العاميّة يقوم عليه اعتراض وجيه هو أنّ هذه اللغة ليست مفهومة في كلّ زمن ولا في كلّ قُطر، بل ولا في كلّ إقليم، فالعاميّة إذن ليست هي الأخرى لغة نهائيّة في كلّ مكان أو زمان." [١]

وجدير بالملاحظة في كلام الحكيم هذا التفاته إلى تأثير المستوى اللغوي (الفصحى/ العاميّة) على العرض المسرحي وتلقّيه، فهو إن يكن فصيحًا أصبح ميسورًا في التلقّي (الكتابي) أي في عمليّة القراءة. وإن يكن عاميًّا أصبح أقرب إلى ذهن المتفرّج وتلقّيه في العرض المسرحي المباشر.

ومع ذلك، فاتّجاه الحكيم في هذا الشّأن لم يلقَ اتفاقًا عامًّا بين النقّاد، فبعضهم وجه له نقدًا لاذعًا، وعلى رأسهم طه حسين. [٢] وبعضهم أيّده وأشاد به إشادة بالغة، ومنهم محمود أمين العالم معلّلاً لموقفه بنجاح الحكيم في ملاءمة اللغة الوسطى أو (الثّالثة) التي استخدمها لموضوع مسرحيّته. [٣]

---

(1) توفيق الحكيم، الصّفقة، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ١٥٦.

(2) انظر: أحمد علي البحيري (بين هزليّة العاميّة وجماليّات الفصيحة – البحث عن اللغة المسرحيّة الثالثة)، جريدة الاتّحاد الإماراتيّة، ١٧ يناير ٢٠١٣.

(3) انظر محمود أمين العالم، نقلاً عن: أحمد علي البحيري، سابق.

والخلاصة في ذلك كما يرى الدكتور محمّد فتّوح أحمد " أنّ هذه اللغة مع تعذّر التّسليم بانطباقها تمامًا على قواعد الفصحى – لم تجد متابعة من جمهرة كتّاب المسرح، بل إنّ الحكيم نفسه لم يعد إليها في أعماله التي تلت مسرحيّة الصّفقة، ومن ثمّ ينبغي القول بأنّها لم تقدّم حلاً نهائيًّا في هذا المقام." (١)

ومع ذلك، ينبغي ألا نظلم الحكيم في محاولته تلك، فهي تحمل في طيّاتها أهدافًا ثقافيّة عظيمة القيمة. فموقفه نابع من ضرورة طرح " تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى وهي – في نفس الوقت – ممّا يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جوّ حياتهم.. لغة سليمة يفهمها كلّ جيل وكلّ قُطر وكلّ إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها؛ تلك هي لغة هذه المسرحيّة، قد يبدو لأوّل وهلة لقارئها أنّها مكتوبة بالعاميّة، ولكنّه إذا أعاد قراءاتها طبقًا لقواعد الفصحى، فإنّه يجدها منطبقة على قدر الإمكان. بل إنّ القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب نطق الريفي؛ فيقلب القاف إلى جيم، أو إلى همزة تبعًا للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعيًّا، يمكن أن يصدر عن ريفي، ثمّ قراءة أخرى بحسب النّطق العربي؛ فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغويّة السّليمة!...." (٢)

وعلى الرّغم من رأي الدكتور محمّد فتّوح أحمد الذي رأى أنّ هذه التّجربة لم تنجح لتعذّر انطباقها على قواعد اللغة، وبدليل أنّ الحكيم نفسه لم يكرّرها فيما بعد الصّفقة، فإنّ الباحث في تاريخ المسرح يجد أنّ مسرحيًّا بارزًا آخر – هو ألفريد فرج – قام بالمحاولة ذاتها في مسرحيّته

(1) د. محمّد فتّوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر، (دراسة في النصّ المسرحي)، مكتبة الشباب، ١٩٧٦. ص ١٧٩.

(2) توفيق الحكيم: الصّفقة، سابق، ص ١٥٧.

حلاّق بغداد؛ معللاً ذلك بإتاحة التّعبير للممثّل بكلتا النبرتين: الفصحى أو العاميّة حسبما تقتضيه المواقف المسرحيّة وشخصيّاتها. يقول:

" سيلحظ القارئ أنّي لم أستخدم اللغة الفصحى الصّريحة بمقوّماتها المعروفة لغة لهذه المسرحيّة، كما أنّني لم أستخدم اللهجة العاميّة، وإنّني أيضًا لم أزاوج بينها، وإنّما آثرت أن أقف في موضع ما من الأرض المشتركة بين الحالتين. وقد حافظت تمامًا على صحّة التّراكيب العربيّة والقاموس الفصيح، فيما عدا بضع كلمات قليلة. ولكنّني مع ذلك استخدمت ما عنّ لي من جوازات الفصحى الكثيرة، وبخاصة ما كان ينسجم منها مع الأسلوب الذي تميل إليه الصّياغة في اللهجة العاميّة (.....). إنّ لغة هذه المسرحيّة هي الفصحى، وإن اقتبست من اللهجة العاميّة ما لا يخرج عن جوازات الفصحى السمحة – بشكل عام. وهي اللغة التي أراها تستلهم وتنسجم مع أسلوب الملاحم والقصص الشّعبيّة القديمة وتوافق مزاج عصرنا هذا." [١]

إنّ موقف ألفريد فرج في هذا الاقتباس يبدو واضحًا في السّعي نحو التّوفيق الفعلي بين حاجات القراءة وحاجات التّجسيد العملي للموقف المسرحي بلغة دارجة مفهومة ونابعة من بيئتها وعصرها. وهذا التّوفيق يعتمد على ملحوظة شاعت بين جمهور المثقّفين. أعني بذلك الكلمة الإذاعيّة المشهورة لطه حسين: " لغتنا يسر لا عسر، ونحن نملكها كما كان القدماء يملكونها"، وهى الكلمة التي تابع شرحها موضحًا أنّ الفارق الأساسي بين لغتنا العربيّة (الدّارجة) ولغة القدماء أو لغة المعاصرين الفصيحة يكمن فحسب في الإعراب. [٢]

ويبقى أنّ طريقة ألفريد فرج هنا تختلف عن اللغة الثالثة للحكيم، ذلك أنّ الأخير اعتمد في صناعتها على تغيير الفواصل اللغويّة الأساسيّة – كحروف العطف – بين الجمل. ومن ثمّ تقترب

---

(1) مقدّمة حلاّق بغداد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نصوص مسرحية (٢)، ٢٠٠٠، ص ٨ – ٩.

(2) وردت الكلمة نفسها لطه حسين موثّقة في كتابه: أدبنا الحديث ماله وما عليه، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤، ص ٥٤ وما بعدها.

لغة الحوار من الفصحى دون أن تفارق العاميّة. وهى طريقة لم تلقَ الاتّفاق حول صحّتها أو نجاحها في تحقيق الهدف منها على نحو ما أسلفت.

أمّا الموقف الثاني فيما يتعلّق بتأليف لغة المسرحيّات الاجتماعيّة أو التي تتناول مواقف وشخصيّات معاصرة، فهو مثلما يظهر لدى كلّ من ميخائيل نعيمة في (الآباء والبنون)، وفرح أنطون في (مصر الجديدة) على نحو ما أسلفت الإشارة. فالأوّل – نعيمة– انحاز انحيازًا مطلقًا للعاميّة، مع كلّ ما يحيطها من مشكلات الطّائفيّة التي أعلن تخوّفه منها صراحة، معلّلاً هذا الموقف بأنّ " هذه اللغة [يعني العاميّة] تستر تحت ثوبها الخشن كثيرًا من فلسفة الشّعب واختباراته في الحياة وأمثاله ومعتقداته التي لو حاولت أن تؤدّيها بلغة فصيحة كنت كمن يترجم أشعارًا وأمثالاً عن لغة أعجميّة." [١]، فضلاً عن ضرورة تحدّث الشّخصيّات بلسان بيئتها لملاءمة الموقف المسرحي على ما أشرت أيضًا.

أمّا عن مشكلة فهم هذه العاميّة – بوصفها لهجة – لدى غير بيئتها فهو يرى أنّ الأمر يمكن حلّه بترجمة العاميّة الأصليّة التي كتبت بها المسرحيّة إلى عاميّة الإقليم الذي سيتم عرضها فيه. يقول: " فلمن شاء تمثيلها [يعني هنا مسرحيّة الآباء والبنون] خارج لبنان إذا هو أوتي الذّوق المسرحي، أن يترجم العاميّة اللبنانيّة إلى عاميّة القُطر الذي يجري فيه التّمثيل، وذلك من غير أن يمس الجوهر." [٢]

أمّا فرح أنطون فقد صنّف المستوى اللغوي لحواره المسرحي بحسب طبيعة الشّخصيّة؛ من الطّبقة العليا، أو الطّبقة الدّنيا، وبحسب الموقف المسرحي، فجعل الفصحى لأصحاب الطّبقة

(1) مقدّمة الآباء والبنون، سابق، ص ١٦.

(2) السّابق، ص ٩.

العليا، والعاميّة لأصحاب الطّبقة الدّنيا. وأضاف لهذا التّصنيف مستوى ثالثًا، سمّاه "المتوسطة" وخصّصه لربّات البيوت "النّساء". وهو يرى أنّ هذا أفضل وجه. " وبناء على ما تقدّم يكون في الرواية ثلاث لغات: العامية والمتوسطة والفصحى". [١]

وقد اختلف النقّاد في تقييم صنيع فرح أنطون، فأشاد به بدايةً د. محمّد مندور لأنّه – كما يقول: " حلّ هذه المشكلة على نحو فريد، فكتب أجزاء منها بالعاميّة وأخرى بالفصحى، وثالثة بين الاثنتين سمّاها الفصحى المخفّفة أو العاميّة المشرفة." [٢]

هذا على الرغم من أنّ الدكتور مندور عاد فرفض هذا الوجه من التّصرّف لدى فرح أنطون، في معرض تحليله لمفهوم الواقعيّة في المسرح، فالواقعيّة – كما يقول: " ليست في اللغة وإنّما في التّصوير النّفسي ومدى مطابقة هذا التّصوير لواقع الحياة الظاهر منه والخفي."[٣]

أمّا الدكتور شوقي ضيف والدكتور يوسف نوفل فقد ذهبا إلى أنّ هذا النّهج أحال المسرحيّة إلى " رقع لغوية: فصحى وعامية ومتوسطة". وبالتّالي فهي " لم تكن تجربة سويّة، لأنّها تحمل عدّة صور من الأداء اللغوي." [٤] وبالتّالي، فأنطون – كما يرى الدكتور ضيف – "ترك المشكلة دون وضع حلّ سديد". [٥]

---

(1) فرح أنطون، مقدّمة مصر الجديدة، سابق، نقلاً عن: د. محمّد مندور، المسرح النثري، سابق، ص ٧٥.

(2) المسرح النثري، سابق، ص ٧٣.

(3) السّابق، نفسه ، ص ٧٦.

(4) د. يوسف نوفل: بناء المسرحيّة العربيّة، ص ٢٥٢. وانظر: د. شوقي ضيف، لغة المسرح بين الفصحى والعاميّة، مجلة مجمع اللغة العربيّة، مايو ١٩٨٠، ص ص ٥١ – ٦٤.

(5) لغة المسرح بين الفصحى والعامية، السّابق، نفسه.

ويبدو للباحث أنّ كُتّاب المسرح في تلك المرحلة من مراحل الرّيادة – لم يصلوا إلى حلّ مناسبٍ يحقّق الهدف من ضرورة ملاءمة اللغة للموقف المسرحي وللشّخصيّة المسرحيّة. وهذا يعود فيما يبدو إلى أمور عدّة:

الأوّل – أنّهم تفاجأوا بمسألة التّفاوت اللغوي بين التّأليف والعرض المسرحيين حين انتقلوا بموضوعاتهم المسرحيّة من المسرحيّات التّاريخيّة التقليديّة – ولا ننسى تأثير أحمد شوقي في ذلك بوصفه الرّائد للمسرح العربي المعاصر – إلى المسرحيّات الاجتماعيّة التي تناقش موضوعات حيويّة جارية.

الثاني – ومن هنا وجدوا أنفسهم أمام خيار لم يتهيّؤوا لتبعاته. وأعني بذلك أنّ أصول فنّ المسرح الأجنبيّة التي عادوا إليها – وهم بالتّأكيد قرأوها واستوعبوا ما بها، سواء في ذلك المترجم أو الذي قرأوه بلغته الأصليّة – لا تتحدّث عن تفاوت في المستوى اللغوي بين العامي والفصيح بحسب بيئة التّمثيل أو العرض المسرحي الذي تقدّم فيه. فذلك المسرح الغربي له تقاليده الرّاسخة، سيّما الكلاسي منه. وقصارى ما وجدوه فيه – على مثال ما أسلفت الإشارة إليه في حديث هوجو عن المسرح الفرنسي – هو ضرورة ملاءمة المستوى اللغوي للعصر ضمن عمليّات التّطوّر الطبيعي للغة.

الثالث – أنّ نشأة المسرح العربي الحديث على أيدي اللبنانيين – مارون النقّاش وأبي خليل القباني– وما تبع ذلك من انتشار مسارح الأزبكيّة التي تقدّم (مساخر) وملاهي تجمع بين أخلاط فنيّة (غناء ورقص وتمثيل ونكات) وأخلاط لغويّة، أكثرها يميل إلى العاميّة (السّوقيّة) جعل من موقف هؤلاء المسرحيين منحازًا بدرجة ما إلى الفصحى، تخوّفًا من ردّ فعل الجمهور الذي استقرّ في وعيه أنّ المسرح يساوي (المساخر والملاهي)، وانحيازًا للدّور الثّقافي الذي يمكن – أو ينبغي – أن يؤدّيه هذا المسرح في حياتنا المعاصرة.

الرّابع – غياب ما يمكن أن يُسمّي تقاليد عربيّة خاصّة في فنّ المسرح، باستثناء تقاليد المساخر والملاهي التي صاحبت نشأته في البيئة العربيّة. وهو الأمر الذي جعل من مهام ووظائف وأشكال وتقاليد المسرح في تراثنا العربي موزّعة على أنواع فنيّة عربيّة أخرى ومنها القريب من فنّ المسرح الأوربي كما في خيال الظلّ وبابات ابن دانيال، ومنها الشّعبيّة – وإن لم يقترب من تقاليد المسرح الفنيّة – كما في طقوس الاحتفالات الدّينيّة والسّمر وغيرها من تلك الظّواهر الاجتماعيّة.

الخامس – ويمكن أن يضيف الباحث إلى ذلك فكرة الرّيادة التي لا أشكّ أنّها تحكّمت على نحو ما في مواقفهم من الشّكل المسرحي بمكوّناته؛ بما فيها اللغة. فهذه الفكرة وجّهتهم في عمليّة التّأليف المسرحي إلى ضرورة ضبط لغته، إثباتًا لجدارته وتأكيدًا لرسوخه في المجتمع العربي المعاصر. وهنا أيضًا يحضر تأثير أحمد شوقي بقامته وبلغته الشّعريّة الفصيحة السامقة.

ودليل هذا كلّه فيما يبدو، أنّ خفوت تأثير كلّ هذه الأسباب التي أدّت إلى الحيرة بين العاميّة والفصحى بعد استقرار مرحلة الرّيادة وتوالي ظهور أجيال مسرحيّة (جديدة) أثبتت جدارتها، فإنّ التّعامل مع مسألة العلاقة بين العاميّة والفصحى اتّخذ لدى هذا الجيل الجديد (الرائد أيضًا) شكلاً مغايرًا، انصبّ على كيفيّة الإفادة من تنوّع المستويات اللغويّة في تطوير الشّكل المسرحي ذاته، وفي تطوير موضوعاتهم بحيث تستوعب تراثنا كلّه؛ العربي والمصري القديم خاصّة.

وهذا ما يمكن أن يلحظه الباحث بوضوح في تقديم ألفريد فرج لمسرحيّته (سقوط فرعون)، وهو يتحدّث عن مأزق الانحياز إلى العاميّة أو إلى الفصحى في قوله:

" أمّا بديل ذلك.. أي افتراض كتابة حوار المسرحيّة بلغة عاميّة نمطيّة بغض النّظر عن أنّ المتحدّث لبناني أو قاهري أو صعيدي، وافتراض كتابة حوار المسرحيّة بلغة فصحى نمطيّة بغض النّظر عن أنّ أحداثها تجري في بغداد ألف ليلة وليلة، في طيبة المصريّة القديمة، أو في بابل أو في مصر القرن التّاسع عشر، فهو افتراض يجرّد المسرحيّة من إحدى أدواتها الجماليّة ويجرّدها من

إحدى حوافز الخيال فيها. هكذا أظنّ، وإن كان الفيصل في هذه المسألة هو نجاح أو فشل لغة الحوار في الوفاء بوظيفتها المسرحيّة." [١]

وألفريد فرج في هذه المسرحيّة – كما يقول – يستلهم لغات عدّة: لغة الأدب المصري القديم، ولغة ألف ليلة وليلة، ولغة المؤرّخ في أسلوب عبد الرحمن الجبرتي. [٢] وسبب هذا التّوجّه في استلهام عدّة لغات، ومن بيئات وعصور مختلفة. إيمانه بقدرة وضرورة أن يقوم مصمّم الملابس ومصمّم الديكور المسرحي " قبل البدء في العمل إلى النظر في جماليّات المعمار وجماليّات طرز الملابس والإكسسوار في العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة. ومهما كانت صياغته لمادّته حرّة بطبيعة الأمور، فإنّه يحرص على تأكيد تأثيرات جماليّة توحي بمعالم العصر الذي يفترض أنّ الأحداث المسرحيّة جرت فيه. فلماذا لا نستخدم لغة الحوار بنفس الأسلوب، ونضفي عليها جماليّات العصر الذي يفترض أنّ الأحداث المسرحيّة جرت فيه كتأثير فنّي وجمالي" [٣]

ومعنى كلام ألفريد فرج هنا أنّ مسألة العلاقة بين الفصحى والعاميّة خرجت من إطار مجرّد ملاءمة الموقف المسرحي، بمعناه الضيّق الذي يشير إلى البيئة المحليّة فحسب، وكذا ملاءمة الشّخصيّة المسرحيّة في ذلك الموقف، إلى ملاءمة الموقف المسرحي وشخصيّاته بمعناه الواسع، الذي ينظر إلى (العصر ككل) وينظر إلى لغته بوصفها جزءًا من المكوّن الجمالي.

وإذا ما لحظ الباحث أنّ ألفريد فرج يتحدّث عن (استلهام اللغة) وليس مجرّد إجرائها أو محاكاتها، فإنّنا ندرك قيمة هذا التّوجّه في حلّ مشكلة العلاقة بين العاميّة والفصحى في الحوار المسرحي. فهذه العلاقة لم تعد علاقة منافسة أو قسمة جاهزة حسب رؤية المؤلّف المسرحي

---

(1) مقدّمة سقوط فرعون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نصوص مسرحية (١٥٦)، ٢٠١٥.ص ١٦٥.

(2) السّابق، ص ص ١٦٣ – ١٦٤.

(3) السّابق، نفسه.

لطبيعة شخصيّاته في تصنيف طبقي لا يخلو من تحيّز، وإن توارى خلف ملاءمة الموقف المسرحي للشّخصيّة، وإنّما أصبحت علاقة استلهام للمستوى اللغوي السّائد في بيئة ذلك العصر الذي تتناوله المسرحيّة. وبالتّالي يخرج الحوار من الإطار الضيّق لصورة اللغة المعروفة؛ أيًّا يكن مستواها أو بيئتها – فصيحة أو عاميّة – إلى عمليّة (التّخييل) اللغوي؛ أي استعمال اللغة بوصفها عنصرًا جماليًّا في (التّخييل) المسرحي.

وهذا ما تدلّ عليه كلمات مقدمو هذا المسرح في إشاراتهم إلى طبيعة الحوار الذي تمتاز به هذه المسرحيّات. فهو عند نعمان عاشور حوار درامي " ينقل الواقع الإنساني حيًّا في الحوار الدّرامي الذي يحمل كلّ دلالات النصّ (أحداثه وموضوعه وشخصيّاته). وهو يعكس الواقع جماليًّا من خلال اللغة الدّراميّة التي تعتمد على الإيحاء رغم واقعيتها." [١]

وتتجلّى دراميّة هذا الحوار في مثل تلك الألقاب التي يطلقها أبطال هذا المسرح على بعضهم البعض. وهى في مجموعها ألقاب أو كنى " تؤكّد ما يوحي باسمها. وهو ما يحدث في حياتنا الشّعبيّة التي اختارها صاحبنا نعمان عاشور بيئة لمسرحه. فالسّيد هو (أبو السّيد)، و(سي السيّد)، ومصطفي هو (درش) و(أبو درش)، وحسن هو (أبو علي)" [٢]

وما يعنيه يسرى العزب في إشارته إلى " حياتنا الشّعبيّة " يفسّره د. حسن عطيّة في حديثه عن طبيعة مسرح السّتينيّات وما امتاز به من خصال؛ من بينها اللغة التي غدت في هذا المسرح " تعتمد على الأساليب الواقعيّة في التّناول والبناء الفني، واللهجة العاميّة الرّاقية التي تتجاوز الهبوط المُسف للغة الهزليّات القديمة، كما أنّها في ذات الوقت لا تتعقّد أو تتجمّد كلغة عزيز أباظة وعلى

[1] يسرى العزب: مقدّمة عائلة الدوغري لنعمان عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ٥.
[2] السّابق، ص ٧.

أحمد باكثير وأمثالهما، إنّها لغة الشّعب الطّامح للجمال الراقي، ومن ثمّ بدأت تظهر على هذا المسرح أشكال من المأثورات الشّعبيّة كالأمثال والأغاني والرّقص الشّعبي ارتباطًا بهذا التوجّه الجديد للشّعب." (١)

على أنّ هذا الرّقي في اللغة لم يمنع من كونها لغة غاضبة إذا لزم الموقف الدّرامي، خشنة لتلائم موضوع المسرح وفكرته، في إطار التّعبير عن " التّوجه الجديد للشّعب ". وهذا ما يظهر خاصّة في مسرح ميخائيل رومان الذي امتلأ بحسّ الغضب والرّفض المستمر لكلّ أشكال القهر والتّسلّط، على ما ظهر خاصّة في عمله الأبرز " الدخان ". (٢)

وأيًّا يكن موقف النقّاد من مسرح ميخائيل رومان، وسواء مالت " نحو هذا البعد أو ذاك من أبعاد القهر الإنساني، فهي جميعًا أعمال مستفزّة، مقتحمة، تتأجّج بانفجارات نفسيّة ولغويّة عنيفة وحادّة. وهي في أهمّ لحظاتها " مونولوجات " لأنّ أبطاله متوحّدون حتى لو أحاطت بهم الجموع، علاقاتهم بالآخرين تفتقد الدفء، وتقوم على الرّفض والعجز عن إقامة تواصل إنساني." (٣)

وهذا كلّه يعنى أنّ الجيل الأخير من كتّاب هذا المسرح – أصحاب المسرح الواقعي – لم تعد لغة المسرح؛ عاميّة أو فصيحة، تعنيهم في شيء، فكلّ ما يهتمّون به أن تكون هذه اللغة معبّرة عن " حياة الشّعب " وثقافته الطبيعيّة، بلغتها الحيّة. ولهذا فإنّ هؤلاء الكتّاب، وكما يمكن أن يلحظ الباحث، لم يهتمّوا بالكتابة عن تصوّرهم للمسرح، لا من حيث المفهوم ولا الوظيفة والتّشكيل الفنّي، ولا اللغة بطبيعة الحال.

(1) د. حسن عطيّة: مقدّمة سكّة السلامة، سعد الدين وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ١١.
(2) انظر: فاروق عبدالقادر، ازدهار وسّقوط المسرح المصري، سابق، ص ٥٨.
(3) فاروق عبدالقادر: ازدهار وسّقوط المسرح المصري، سابق، ص ٥٩.

في المقابل نجد أنّهم اهتمّوا اهتمامًا بالغًا بتوظيف هذا المسرح في التّعبير عن مجريات "الواقع" بلغة حيّة، ملائمة لطبيعة الشّخصيّات ولطبيعة الموضوع المسرحي. فإذا كان الموقف الدّرامي يجسّد بيئة الفلاحين وحياتهم، فإنّ الحوار ولغة الشّخصيّات تتحدّث بلغة ولهجة الفلاح المصري، على ما تمثّله خاصّة أعمال سعد الدين وهبة؛ خاصّة في (المحروسة). أمّا إذا كان الموقف يجسّد حياة الطّبقات الشّعبيّة في بيئة المدينة، فإنّ لغة وحوار الشّخصيّات يتمثّل لغة تلك البيئة، على ما تمثّله (عائلة الدوغري) لنعمان عاشور. أمّا إذا كان الموقف هو "الحياة الداخلية " للشّخصيّات التي تمثّل الطّبقة المتوسّطة، بثقافتها التي أتاحها لها التّعليم، وبعجزها الذي يفرضه عليها الوضع الاقتصادي والاجتماعي لتلك الطّبقة في كلّ بيئات مصر، فإنّ اللغة والحوار يأتي عنيفًا غاضبًا، معبّرًا أيضًا – رغم عاميّته – عن تلك الطّبقة وطموحاتها وصراعاتها النّفسيّة الطّويلة. وهو ما تمثّله أعمال ميخائيل رومان.

وأيا يكن الأمر، فما يلحظه الباحث في ذلك، أنّ حديث كتّاب المسرح النثري في مرحلته الأخيرة؛ المرحلة الواقعيّة، لم يعد يبدي اهتمامًا لافتًا بالعلاقة بين الفصحى والعاميّة في هذا المسرح. وكأنّ المسألة أصبحت عقدًا ضمنيًّا بين المؤلّف والمتلقّين (قارئه/ مشاهده) يفترض فيه أن تتحقّق الملاءمة من خلال القدرة على الإيحاء بالموقف المسرحي في مرحلة التلقّي الكتابي/ القراءة، ومن خلال قدرة المخرج المسرحي، ومصمّم الملابس، ومصمّم الدّيكور على إعداد (الجوّ) المسرحي الذي يصل بعمليّة الإيحاء إلى قدرها الأقصى في تقديم العرض المسرحي في مرحلته النهائيّة.